

EL ESPECTÁCULO DE LA OTREDAD: LA REPRESENTACIÓN RACIAL Y DE GÉNERO EN *ROMAN SCANDALS*

MARÍA APARISI GALÁN
UNIVERSITY OF VALENCIA

Abstract - The present paper analyses the strategies of racialization and genderization developed in the musical film *Roman Scandals* (Frank Tuttle 1933) and especially those used in the musical number “Keep Young and Beautiful”, in which Eddie (Eddie Cantor) uses blackface to hide in the bathrooms of ancient Rome in the company of half-naked white women and their black maids. Through a theoretical framework that draws on the contributions of Decolonial Studies, Postcolonialism Studies and Whiteness Studies, together with the methodological tools of Feminist Film Theory, we aim to reveal the phenomena of coloniality of power and gender that returns the white man’s position of power that he had lost as a result of the Great Depression.

Key words: otherness; blackface; musical; fetish; look.

1. Introducción

El siguiente artículo tiene el propósito de abordar las estrategias de representación racial y de género desarrolladas en la película *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933) y concretamente aquellas utilizadas en el número musical “Keep Young and Beautiful” en el que Eddie (Eddie Cantor) utiliza el *blackface* para hacerse pasar por un hombre negro experto en belleza etíope entre mujeres blancas semidesnudas y sus criadas negras. A través de un marco teórico que bebe de los Estudios Decoloniales, las aportaciones del Postcolonialismo y los estudios de la blanquitud, junto con las herramientas metodológicas de la Teoría Fílmica Feminista, pretendemos desvelar el proceso de significación de la otredad racial y de género articulado por la instancia enunciativa del discurso fílmico, que produce y reproduce los fenómenos de la colonialidad de poder y de género para asegurar la posición de poder del hombre blanco.

2. La semiosis de la colonialidad

2.1. La colonialidad del poder y de género

Nuestro estudio parte de la noción de la colonialidad del poder formulada por Aníbal Quijano para designar aquella clasificación racial/étnica de la población mundial que emerge en el periodo de expansión colonial pero acaba siendo más duradera, constituyendo uno de los ejes centrales de la dominación del poder capitalista, que opera en todos los ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social (Quijano 2007, pp. 93-94).

En el centro de esta clasificación se encuentra la idea de la “raza” que dividirá a la población en función del color de piel en dominantes/superiores europeos y dominados/inferiores no europeos (Ivi, p. 120). Quijano considera que la “raza” es una ficción histórica vinculada al poder capitalista que nada tiene que ver con lo biológico (Quijano 1999, p. 144), a diferencia de la categoría de “género” que pese su carácter de construcción que justifica las relaciones de poder patriarcal, sí que estaría arraigada en una diferencia sexual de origen biológico (Ivi, p. 146).

María Lugones ha cuestionado esta definición del género capitalista y eurocentrada, basada en el entendimiento del sexo en términos de dimorfismo biológico y de las relaciones

sociales de género como heterosexuales y patriarcales (Lugones 2008, p. 78). Para la feminista decolonial, la lógica dicotómica y jerárquica de la raza se reproduce en el pensamiento sobre la materialidad del sexo, las relaciones de género y la orientación sexual articulando el fenómeno de la colonialidad de género, que es constitutivo e indisoluble de la colonialidad del poder (Lugones 2011, p. 106).

Así pues, el género sería una imposición colonial que dota de significado al sexo “biológico” entendido como paradigma sexual binario que divide a la población en varones y hembras (Lugones 2008, p. 86), y que en un primer momento diferencia entre la población blanca engenerizada, humana, y la población colonizada no engenerizada, bestias sin género (Lugones 2011, pp. 107-108). Más adelante, las relaciones de género se implementan en las colonias como herramienta de dominación a través de la asunción de las categorías dicotómicas y jerárquicas hombre-mujer que tiene como consecuencia la inferiorización sistemática de la mujer de color, discriminada tanto por su raza como por su color de piel (Lugones 2008, pp. 87-88), y la asunción del heterosexualismo que convierte los individuos no blancos en animales libidinosos (*Ivi*, p. 92).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que cuando hablamos de semiosis de la colonialidad nos referimos a este proceso de significación que otorga valor a un individuo dentro de una jerarquía racial y de género impuesta en el periodo colonial pero que perdura hasta la actualidad. De cara a su estudio en el ámbito fílmico, nos interesa destacar la interrelación entre la semiosis de la colonialidad y el proceso de sujeción del individuo a una serie de prácticas discursivas que lo convierten en sujeto racializado, blanco y negro.

2.2. El proceso de subjetificación racializado

Frantz Fanon fue de los primeros teóricos en investigar el proceso de subjetificación racializado en términos relacionales desencadenado por el encuentro del sujeto negro con la mirada del blanco que convierte al primero en un objeto fijado en su color de piel, transformando su esquema corporal en un esquema histórico-racial cargado de significado (2016, pp. 112-113). Este significado se relaciona con el mito del hombre negro como ser salvaje, bruto, analfabeto, irracional (*Ivi*, pp. 115-116), consecuencia de la proyección sobre el cuerpo negro de los instintos sexuales reprimidos en el imaginario del hombre blanco en el proceso de adquisición del intelecto (*Ivi*, pp. 146-147).

El análisis de Fanon pone las bases para entender los procesos psíquicos blancos que se esconden bajo la creencia infundada en el enorme potencial sexual del negro, pero deja fuera aquellos que constituyen la imagen de la mujer negra. Mary Ann Doane (1991) afirma que esta ausencia se debe a que en su análisis de la subjetividad, formulado en términos lacanianos, Fanon posiciona solamente a la mujer blanca y al hombre negro como la diferencia, aquello que provee al hombre blanco de una identidad ilusoria y de una base para el terror psíquico asociado a la ansiedad de la castración provocado en el primer caso por su falta de pene y en el segundo caso por la creencia infundada en su enorme pene (Doane 1991, p. 225). Desde esta perspectiva, se invisibiliza el papel de las violaciones ejercidas contra la mujer de color por el hombre blanco en la formación de un inconsciente racial, que son desplazadas hacia el hombre negro convertido en violador para justificar su castración literal o simbólica y hacia la mujer blanca convertida en víctima de la amenaza sexual negra (Gaines 1986, p. 24).

Por su parte, Homi Bhabha (2002) ha ahondado en el proceso de subjetificación racial a partir del estudio de la otredad colonial entendida como una imagen inscrita en el cuerpo del colonizado pero creada a partir de la escisión de la subjetividad del colonizador, que proporciona una construcción identitaria del Otro con la que el hombre blanco puede diferenciarse (*Ivi*, pp. 65-66). En tanto construcción ubicada en un espacio intermedio entre el

Yo colonialista y el Otro colonizado y por tanto inestable, el discurso colonial emplea en el intento de su fijación el fetiche racial estereotipado.

Este fetiche racial invoca la ansiedad que produce la percepción traumatizante de la diferencia racial para sustituirla por una representación no amenazante de la misma (*Ivi*, pp. 99-100) que se fija al color de piel, convertido en el soporte de una creencia múltiple y contradictoria que afirma que el negro es a la vez salvaje y obediente, sexualmente activo e inocente, tonto y manipulador con el objetivo de justificar la labor civilizatoria de la empresa colonial que nunca finalizará (*Ivi*, p. 108). Sin embargo, dicha misión reformista colonizadora puede ser cuestionada en el momento en que el Otro retorna convertido en un doble que imita las prácticas civilizadas del hombre blanco, descubriendo así el carácter construido y parcial de la subjetividad colonial (*Ivi*, p. 112-113).

Precisamente son estas situaciones las que nos interesan, en las que se pone en evidencia el proceso de violencia epistémica que pretende eliminar las huellas que ha dejado la otredad en la conformación de la subjetividad del hombre blanco (Spivak 2009, pp. 65-66), ya que muestran que el camino para deconstruir la otredad racial se entrecruza con la visibilización de la construcción artificiosa de la subjetividad blanca normativa.

2.3. La construcción del sujeto normativo blanco

En el ámbito del estudio de la construcción del sujeto normativo blanco George Yancy se ha centrado, a la manera de Fanon, en la deconstrucción de la mirada blanca entendida como posición discursiva y epistémica hegemónica que conforma al cuerpo negro como entidad culturalmente codificada (2017, p. XXXIII), cuyo significado se vincula a construcciones semióticas racistas que dependen de las relaciones de poder cambiantes (*Ivi*, p. XXXVI).

El teórico indaga acerca del proceso de construcción de la significación racial que parte de la paranoia y la necesidad fantasmática generada en el imaginario blanco de proteger al cuerpo blanco de lo negro (Butler 1993, pp. 21-22), y se desarrolla primeramente a partir de prácticas disciplinarias encaminadas a convertir al negro en una propiedad del amo blanco y posteriormente mediante la invisibilización de esta brutalidad disciplinaria a través de una serie de prácticas discursivas fundamentalmente científicas que transforman el cuerpo negro en un animal hipersexualizado para legitimar su subordinación (2017, pp. 133-134). Se inaugura así un patrón visual en el que la hipervisibilización de lo negro conlleva la invisibilización de lo blanco establecido como lo no marcado racialmente (*Ivi*, pp. 156-157).

En esta misma línea, Richard Dyer (2002) afirma que la fuente de poder racial de lo blanco se basa en su significación como incorpóreo, establecida a través de tres ámbitos discursivos relacionados: la religión cristiana, que divide al ser humano en alma y cuerpo y dictamina que son superiores aquellos que cultivan su alma pues es donde se establece la conexión con Dios (*Ivi*, pp. 17-18); la categorización racial científica, resultante de la necesidad de diferenciación entre la población situada dentro de las fronteras europeas y aquella situada en las colonias (*Ivi*, pp. 18-19); y la diferenciación en cuanto a la capacidad de gobernanza de uno mismo, que distingue entre los imperios de las razas superiores y las colonias de razas inferiores que fueron conquistadas para asegurar su avance hacia la civilización (*Ivi*, pp. 31-32).

La racialización se relaciona con la engenerización en tanto que la blanquitud diferencia entre la mujer blanca como fuente de pureza racial y encargada de reproducir la raza superior y los signos adscritos a esta, y el hombre blanco como poseedor de una negritud interna que debe combatir y encargado de proteger a la primera de la amenaza del mestizaje interracial (*Ivi*, pp. 27-28). Además, esta asignación de roles y estereotipos de género interviene para solventar la problemática representacional de la blanquitud derivada del hecho de que lo blanco debe ser

representado para reforzar su posición de poder y al mismo tiempo debe ser invisibilizado para no poder ser controlado visualmente en una cultura que otorga primacía a lo visible como fuente de conocimiento, reconocimiento y control (Ivi, pp. 44-45). De este modo, la encarnación de la blanquitud es delegada a la mujer blanca por su conexión con el cuerpo y lo contingente, y será utilizada por la cultura patriarcal para la articulación de la desigualdad racial entre las mujeres blancas y los hombres y mujeres negras (Doane 1991, p. 244).

Todas estas dinámicas representacionales que implican la mirada y la subjetividad del hombre blanco, así como los procedimientos discursivos fetichistas y generadores de estereotipos en la representación de la otredad, pueden ser aplicados al terreno fílmico con la ayuda de la Teoría Fílmica Feminista, convenientemente revisada para la inclusión del análisis de la significación racial.

3. La representación cinematográfica de la otredad

En las últimas décadas, la Teoría Fílmica Feminista establece su análisis a partir de la noción de género y de cine que encontramos en Teresa de Lauretis (1986), entendidos como tecnologías que generan representaciones sociales, asignan al individuo una posición y por ende un significado dentro de una organización social, y autorrepresentaciones de las relaciones de las personas con sus condiciones materiales de existencia, con un funcionamiento similar al de la ideología althusseriana (pp. 11-12).

Uno de los primeros ejemplos que encontramos de aplicación de esta noción de género al terreno de lo fílmico es el ensayo de Laura Mulvey (2007) sobre la lógica escópica del modo de representación hollywoodense, que sitúa en el plano de la enunciación al personaje hombre como portador de la mirada, y por tanto como punto de identificación principal del espectador, y al personaje mujer como objeto de esa mirada, y por tanto objeto erótico por excelencia de los personajes en la pantalla y del espectador en la sala (Ivi, pp. 86- 87).

Sin menospreciar las aportaciones y teniendo en cuenta el contexto en el que se produce la obra, el estudio de Mulvey posee un sesgo ahistórico, esencialista y falocéntrico que será criticado en planteamientos posteriores en los que se revise el carácter supuestamente sexuado de las posiciones de identificación que articula el texto fílmico. Ejemplo de este cuestionamiento es el libro de Teresa de Lauretis *Alicia ya no* (1992), en el que la autora aborda las implicaciones y procesos de la subjetividad espectral femenina, determinada por una experiencia que es personal e histórica, abriendo así la posibilidad de mirar (significar) a aquellas que habían sido expulsadas de un placer visual. En este sentido, y siguiendo el trabajo de Lauretis respecto a la subjetividad femenina, Giulia Colaizzi (2007) propone aplicar el ejercicio de desnaturalización del Sujeto normativo Hombre a la categoría Mujer para huir de las definiciones que la ubican en un espacio fuera del discurso, reduciendo así las diferencias que pueda haber entre mujeres a “una esencia arquetípica, un universal” (Ivi, p. 33).

En el fondo, de lo que se trata es de evitar la noción de género como diferencia sexual, atendiendo a la escala de grises que encontramos en la experiencia histórica de las mujeres que habitan este mundo. Pese a los avances desarrollados en esta dirección y pese a que pensadoras como Judith Butler han establecido paralelismos e interrelaciones entre el funcionamiento de la ficción normativa del sexo y la ficción normativa de la raza (2002, p. 43), existen pocos esfuerzos dentro de la Teoría Fílmica Feminista por analizar las estrategias enunciativas de la racialización. Sin embargo, consideramos que las herramientas metodológicas de la semiótica y el psicoanálisis que emplea esta corriente, convenientemente revisadas, pueden ser útiles para el análisis fílmico de la representación de la otredad racial.

Con el propósito de buscar escritos que orienten este marco metodológico, hemos recurrido a Toni Morrison, una autora que analiza la presencia africanista en terreno del

imaginario literario estadounidense, entendida como negritud connotativa y denotativa que representa a las personas africanas así como el conocimiento eurocéntrico establecido sobre ellas (2019, p. 27). Esta imagen de lo negro funciona como vehículo para proyectar sobre el Otro afrodescendiente aquellos aspectos de la conformación de la subjetividad blanca con los que el blanco no puede lidiar y así aliviar sus temores internos, justificar la brutalidad de la explotación esclavista y crear una identidad blanca estadounidense diferenciada (*Ivi*, pp. 62-63). En las películas musicales hollywoodenses de los años treinta, consideramos que el *blackface* es la marca enunciativa más evidente de esta presencia africanista ya que apunta directamente a los procesos de racialización del individuo blanco.

Originariamente, este maquillaje teatral fue utilizado en el espectáculo estadounidense del *minstrel show* por actores blancos para representar la negritud masculina y femenina de forma caricaturesca. Eric Lott, centrándose en el *minstrel* prebélico, afirma que en el centro de este travestismo racial se encuentra el deseo homoerótico del hombre blanco de transgresión de los límites raciales, de posesión sexual del hombre negro y del potencial sexual que este significa (2013, p. 27), cosa que debe ir necesariamente acompañada de una denigración caricaturesca, relacionada con la envidia fálica, que castre simbólicamente al hombre negro y vuelva a establecer los límites raciales (*Ivi*, p. 126). Estas dinámicas de deseo y temor se combinan con la expropiación de las prácticas culturales afroamericanas que dejará fuera del escenario a los sujetos encargados de interpretarlas (*Ivi*, pp. 41-42), creando un espectáculo de intérpretes blancos cuyo objetivo es ayudar a consolidar una clase trabajadora estadounidense a través de la afirmación de una superioridad racial que pretende compensar la inferiorización a la que se ve sometida por sus condiciones laborales (*Ivi*, pp. 71-72).

Michael Rogin criticará a Lott por no abordar en profundidad las cuestiones de poder que se encuentran tras los puntos de identificación racial. Para Rogin el intercambio identitario desarrollado en el *minstrel* excede el homoerotismo y cualquier forma subversiva de apropiación identitaria en tanto que se desarrolla desde una posición enunciativa que adquiere el privilegio racial a raíz de la exclusión de los afroamericanos (1998, p. 12). De esta suerte, el *blackface* únicamente desestabiliza, ridiculiza o muestra el carácter construido de la subjetividad blanca pues son únicamente los hombres blancos los que van a poder cruzar las fronteras raciales reduciendo a los afroamericanos a una máscara grotesca y animalística (*Ivi*, p. 37). En concreto, serán los hombres irlandeses en el siglo XIX y los judíos en el siglo XX los que utilizarán el *blackface* para desprenderse de las asociaciones de su condición de inmigrante con la negritud y así poder entrar en la categoría de blanco estadounidense (*Ivi*, pp. 56-57).

A diferencia del *blackface* teatral decimonónico que se traslada a las primeras películas mudas, el *blackface* del cine musical hollywoodense de los años treinta se convierte en espectáculo, se despoja de toda pretensión de verosimilitud narrativa y se incorpora a la historia como disfraz en un número musical y/o para eludir una autoridad de forma poca exitosa (Knight 2002, pp. 50-51). En consecuencia, teóricos como Rogin han planteado este uso del corcho quemado como autorreflexivo, pues pone entre paréntesis los códigos de realismo hollywoodense (Rogin 1998, p. 118) a través de una representación de la negritud que desplaza y sustituye la representación de la fisicidad del cuerpo por un esquema epidérmico cargado de significación racial (Modleski 1995, p. 107).

Un ejemplo de la exposición de la naturaleza artificiosa del *blackface* son aquellas secuencias en las que el artista blanco se ennegrece el rostro, desvelando la finalidad del fetiche racial de sustituir la diferencia racial amenazante por una representación estereotipada de la misma y de apropiarse de los productos culturales afroamericanos (Rogin 1998, p. 182). La mayoría de películas musicales de los años treinta con *blackface* presentan este procedimiento, textos en los cuales artistas de la talla de Shirley Temple (*The Littlest Rebel*, David Butler, 1935), Al Jolson (*The Singing Kid*, William Keighley, 1936), Fred Astaire (*Swing Time*, George

Stevens, 1936), Eleanor Powel (*Honolulu*, Edward Buzzle, 1939) y Judy Garland (*Babes in Arms*, Busby Berkeley, 1939) se aplican el maquillaje para su interpretación de la negritud. Este descubrimiento del fetiche no dificulta su funcionamiento sino que, en una cultura en la que se alaba la performatividad, es justamente la exhibición del artificio lo que le otorga al fetiche el poder de desplazar la dependencia de lo blanco hacia lo negro en la construcción de su subjetividad por la idea de una subjetividad hecha a sí misma (*Ivi*, p. 183).

En algunas ocasiones, las películas cuentan con números musicales en los que el intérprete aparece bajo la mascarada junto a afroamericanos con el propósito explícito de subrayar la autenticidad de la interpretación de la negritud del hombre blanco y de separar su interpretación de su asociación con lo negro. Como veremos, estas secuencias poseen el efecto no esperado de desestabilización del poder del fetiche en tanto que lo negado retorna para demostrar su papel en la constitución de la subjetividad del hombre blanco (*Ivi*, pp. 185-186).

Es precisamente este tipo de problemática representacional la que caracteriza el número musical “Keep Young and Beautiful” del filme *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933), en el que Eddie (Eddie Cantor) se ennegrece el rostro para hacerse pasar por un experto negro en belleza etíope y poder colarse en los baños reales, repletos de mujeres esclavas blancas semidesnudas y sus criadas negras, con la finalidad de avisar a la princesa Sylvia (Gloria Stuart) del plan de rescate de su amado Josephus (David Manners) de la corte del emperador Valerio (Edward Arnold) en la que se encuentra prisionera. En la siguiente película protagonizada por Eddie Cantor, *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934) encontramos el número musical “I Want to Be a Minstrel Man” en el que la presencia de Eddie en *blackface* se combina con la actuación de unos jovencísimos Nicholas Brothers, una de las parejas más famosas de bailarines afroamericanos de claqué de la época. A causa de la extensión limitada de este artículo, nos centraremos únicamente en el análisis del primer número musical.

4. “Keep Young and Beautiful”

Roman Scandals es una de las primeras comedias musicales protagonizadas por Eddie Cantor, en las que suele interpretar el personaje de un judío tímido, sexualmente liminar, temeroso de las mujeres fuertes y económicamente impotente. Su humor se relaciona con la degradación física y las violaciones de la integridad corporal del cuerpo, herederas del *minstrel show* y de los espectáculos del vodevil, los particularismos étnicos y las inversiones carnalescas de género y sexualidad (McFadden 2015, p. 256).

Estos múltiples travestismos se entremezclan en la secuencia escogida en la que Eddie se disfraza primero de mujer blanca y después de hombre negro, dos travestismos que interrelacionan lo negro con lo femenino, para castrar simbólicamente la masculinidad negra convocada metonímicamente. Este procedimiento es la única forma de que un experto “negro” en belleza etíope revolotee alrededor de mujeres blancas sin suponer ninguna amenaza. Solamente cuando una esclava negra descubra sus piernas blancas no ennegrecidas, comenzará su persecución, conectando así lo blanco con el potencial sexual atribuido a lo negro y en consecuencia contrarrestado el manierismo y carácter afeminado que presenta Eddie en todo el filme.

No obstante, en esta relación de negritud y feminidad encontramos diferencias entre los mecanismos de representación de la feminidad blanca y aquellos que pertenecen a la representación de la negritud femenina. En lo que respecta a las primeras y en consonancia con otros números musicales dirigidos por Busby Berkeley, “Keep Young and Beautiful” se articula como un espectáculo de contemplación erótica del cuerpo de mujeres blancas y rubias que interrumpe el flujo diegético y el flujo de la acción narrativa (Mulvey 2007, p. 86), con planos que no corresponden a ningún punto de vista, miradas a cámara y composiciones coreográficas

de las coristas blancas y negras que desafían cualquier pretensión de verosimilitud narrativa (Rubin 2002, p. 53). En este sentido, el procedimiento más utilizado para su representación es el fetichismo escotofílico que fragmenta el cuerpo de la mujer blanca en planos de sus piernas, sus cabelleras rubias, sus rostros, y que en el filme se vincula con un fetichismo de carácter mercantil en tanto que el propósito último de “mantenerse joven y bonita” es agradar a los amos a los que sirven (Mellencamp 2002, p. 69). Sin embargo, esta hipercodificación de la sexualidad femenina llega a tal punto que puede interpretarse como una exhibición de la feminidad como mascarada, una parodia erótica que sin dejar de cosificar a las mujeres apunta a la construcción cultural del deseo, desnaturalizándolo (Routt y Thompson 1990, pp. 27-28).

Por su lado, la representación de las mujeres negras se reduce a la condición de criadas de las mujeres blancas en el plano narrativo y simbólico ya que su presencia debe actuar como objeto de contraste para aumentar el erotismo de las primeras (Doane 1991, p. 215) siendo posicionadas como el exterior constitutivo del atractivo femenino blanco que se construye como condición de la feminidad en el filme. Empero, la copresencia de las mujeres negras y de Eddie en *blackface* apunta a una cierta desestabilización de la subjetividad blanca racialmente pura, en tanto que lo que había sido negado retorna para revelar la necesidad de la otredad racial y de género en la subjetificación blanca.

En conclusión y pese a que la representación de la otredad de género y racial vehiculada a través del personaje de Cantor esté destinada a manejar las ansiedades del hombre blanco durante la Gran Depresión derivadas del fracaso económico, el colapso de los roles normativos de género y las estructuras familiares a causa del desempleo y la movilidad de clase o de etnia (McFadden 2015, p. 256), este exceso de autorreflexividad en la representación de la negritud abre la posibilidad de superar su función inicial, desvelando los miedos y deseos ocultos en la semiosis de la colonialidad.

Bionota: María Aparisi Galán

María Aparisi Galán is a PHD student in the doctoral program of communication and interculturality at University of Valencia and works as a research personnel in training at the University Institute of Woman Studies. Her doctoral thesis analyses the representation strategies of racial and gender in the Hollywood Musical cinema of the 1930s.

Moreover, María is a member of the association of young researchers Pangaea, collaborates with the research group IBiTec (Interculturality, Biopolitics and Gender Technologies) and has participated in numerous national and international conferences and seminars.

Recapito autore: maria.aparisi@uv.es

Orcid number: <https://orcid.org/0000-0003-0154-0095>

Referencias bibliográficas

- Bhabha H. 2002, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- Butler J. 1993, *Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia*, in Gooding-Williams R. (ed.), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, Routledge, London, pp. 15-22.
- Butler J. 2002, *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires.
- Castro-Gómez S., Grosfoguel R. (eds.) 2007, *El giro decolonial*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá.
- Cohan S. (ed.) 2002, *Hollywood Musicals, The Film Reader*, Routledge, London.
- Colaizzi G. (ed.) 1995, *Feminismo y teoría filmica*, Episteme, Valencia.
- Colaizzi G. 2007, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Episteme, Valencia.
- De Lauretis T. 1992, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid.
- De Lauretis T. 1996, “La tecnología del género”, en *Revista Mora 2*, pp. 6-34.

- Doane M. 1991, *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London.
- Dyer R. 2002, *White*, Routledge, London.
- Fanon F. 2016, *Piel negra, máscaras blancas*, Akal, Madrid.
- Gaines J. 1988, “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory”, in *Screen* 29, pp. 12-27.
- Knight A. 2002, *Disintegrating the musical. Black performance and American Musical Film*, Duke University Press, Durham – London.
- Lott E. 2013, *Love and Theft*, Oxford University Press, New York.
- Lugones M. 2008, “Colonialidad y género”, in *Tabula Rasa* 9, pp. 73-101.
- Lugones M. 2011, “Hacia un feminismo descolonial”, in *La manzana de la discordia* 6, pp. 105-119.
- McFadden M. 2015, “‘Yoo-Hoo, Prosperity!’: Eddie Cantor and the Great Depression”, en *Studies in American Humor* 1, pp. 255-278.
- Morrison T. 2019, *Jugando en la oscuridad. El punto de vista blanco en la imaginación literaria*, Biblioteca Afroamericana Madrid.
- Mulvey L. 2007, “El placer visual y el cine narrativo”, Cordero K. y Sáenz I. (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, México, pp. 81-95.
- Quijano A. 1999, “¿Qué tal la raza!”, en *Ecuador Debate* 48, pp. 141-152.
- Rogin M. 1998, *Blackface, White Noise*, University of California Press, Los Angeles.
- Routt W. D. y Thompson R. J., “‘Keep Young and Beautiful’: Surplus and Subversion” in *Roman Scandals*., en *Journal of Film and Video*, 42 (1990), pp. 17–35.
- Spivak G. 2009, *¿Pueden hablar los subalternos?*, MACBA, Barcelona.
- Yancy G. 2017, *Black Bodies, White Gazes*, Rowman & Littlefield, London.

Filmografía

- Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933).
- Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934).
- The Littlest Rebel* (David Butler, 1935).
- The Singing Kid*, (William Keighley, 1936).
- Swing Time* (George Stevens, 1936).
- Honolulu*, (Edward Buzzle, 1939).
- Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939).